

ENTREVISTA CON VICENTE LEÑERO

Stuart A. Day
University of North Carolina at Chapel Hill

Al llegar toco el timbre equivocado, el de al lado. Resulta que esta es la casa juvenil de Leñero, y un familiar me ayuda a comunicarme con él—es obvio que soy uno más en la serie de investigadores, estudiantes de talleres y artistas que buscan al “maestro”. Leñero abre su puerta a un investigador desconocido, la primera indicación de la manera de ser—intenso pero amable, religioso pero abierto, talentoso pero modesto—de este escritor célebre. “Ha estado enfermo”, me había dicho su esposa por teléfono, “pero todavía quiere hablar contigo”. Al lado de la oficina, que como se podría imaginar está repleta de libros, fotos y carteleros, hay una pequeña cocina en donde él mismo nos prepara un café. Me regala quince publicaciones suyas, no solamente es porque quiera ayudar a un investigador joven, sino también, quizás, para abrir en sus estantes algunos palmos más de espacio entre los textos que lo han tocado—allí hay autores importados, por supuesto, pero también autóctonos.

Desde hace muchos años la posición de Vicente Leñero como miembro de la santísima trinidad de dramaturgos mexicanos está asegurada. Si bien Hugo Argüelles y Emilio Carballido ocupan las otras dos posiciones consagradas, Leñero ha sellado el triunvirato con la escenificación de obras como *Pueblo rechazado* (1968), *Los albañiles* (1969), *Compañero* (1970), *El juicio* (1971), *Los hijos de Sánchez* (1972), *La mudanza* (1979), *Martirio de Morelos* (1983), *La noche de Hernán Cortés* (1992), *Todos somos Marcos* (1995), *Qué pronto se hace tarde* (1996) y *Nadie sabe nada* (1989)—para nombrar sólo algunas. Sus creaciones literarias en éste y otros géneros han recibido profusión de galardones de primer orden, entre ellos el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral por su novela *Los albañiles*, 1963; el Premio Juan Ruiz de Alarcón por la versión dramática de *Los albañiles*, 1969; el Premio Juan Ruiz de Alarcón por *La mudanza*, 1979; el Premio Literario Jalisco, 1986; el Premio Literatura Mazatlán, 1987; el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón, 1992; el Premio de Periodismo Manuel Buendía, 1994; el Premio de Periodismo Cultural Fernando Benítez, 1997; el Premio Xavier Villarrutia, 2000; y el Premio Nacional de Literatura, 2002, entre otros.

Además de su trabajo teatral, Leñero tiene cuantiosas publicaciones en una variedad de géneros: reportaje, narrativa (su más reciente novela, *La vida que se va*, apareció en 1999; y su más reciente colección de cuentos, *La inocencia de este mundo*, fue publicada en 2000), ensayo, autobiografía, y múltiples combinaciones de unos y otros. Desde guiones para obras clásicas como *Los de debajo* de Azuela o de su novela *Los albañiles*, hasta las más recientes adaptaciones como *El callejón de los milagros*, *La Ley de Herodes* o *El crimen del Padre Amaro*, Leñero también ha tenido una carrera fructífera como guionista para el cine; en este medio ha sido honrado igualmente con numerosos premios mexicanos e internacionales.

Aunque es considerado, principalmente, como dramaturgo y novelista, la carrera periodística es lo que define en muchos sentidos la trayectoria artística de este autor. El año de 1976, que vio el éxodo de muchos cooperatistas del periódico *Excelsior* como resultado de la persecución política del gobierno del presidente Luis Echevarría, marca un momento importante no sólo en la historia del periodismo en México, sino también en la vida profesional de Leñero. Poco después de este acontecimiento algunos de los ex-colaboradores de *Excelsior*, dirigidos nuevamente por Julio Scherer y con Leñero como vocal, forman una agencia de noticias que empieza con dos máquinas Telex. En noviembre de 1976, el último mes del sexenio de Echevarría, publican las primeras ediciones de *Proceso*, la revista semanal con que colaboró Leñero por más de dos décadas. En *Proceso*, como en su trabajo teatral, un aspecto que marca la carrera de Leñero es su experiencia con la censura: desde las mal fingidas excusas para negarle espacio teatral o papel para imprimir la revista, hasta amenazas menos sutiles, como dos balas aposentadas en la pared de su sala días antes de la publicación de la primera edición de *Proceso*. Leñero decide ignorar este incidente para hacerlo materia de su novela testimonial *Los periodistas*, al mismo tiempo que lo instituye en travesura para no sucumbir ante el miedo.

Su formación periodística, combinada con un amor al teatro que empieza cuando sus padres le llevan cada año a ver *Don Juan Tenorio* y cuando hace con su hermano Luis teatro de títeres, influye en lo que llamaría teatro híbrido—una talentosa combinación de investigación histórica junto con una creatividad admirable. Leñero ha seguido una ruta quizás zigzagueante, pero lo que siempre nos da es otra visión de algo con que podemos relacionarnos, y aunque profesa no ser política desenmascarando los temas del día. Su obra *Todos somos Marcos*, por ejemplo, fue parte de un ciclo que él describe en el manifiesto para Teatro Clandestino: “Ante la escasez de público en los teatros de la Ciudad de México, ante el desinterés creciente hacia obras y montajes que no consiguen implicar vitalmente a los espectadores, en un tiempo de grave crisis política, social y económica para el país, en un momento en que el arte parece urgido por la sociedad a reflejar en sus manifestaciones la problemática que enfrentan sus miembros, decidimos proponer la puesta en marcha de un proyecto [...]. Los temas que este Teatro Clandestino sugiere son los temas de nuestras conversaciones diarias, en todas partes”. Y aunque su más reciente publicación de teatro indica sin sutilezas sus deseos, esperamos que el título *Dramaturgia terminal* no comunique—aunque así lo asegure—un hecho en la carrera de este autor que siempre nos hace ver otras certezas, un punto de vista original en el teatro mexicano. Lo cierto es que ese anunciado fin no termina, cada día de la vida de Leñero, cada conversación, pone a la luz elementos de la escena mexicana.

Day: ¿Me podría contar algo sobre su juventud y su formación profesional?

Leñero: Yo nací en Guadalajara, Jalisco, accidentalmente. Mis padres siempre vivieron en México; mi padre se fue a vivir un tiempo a Guadalajara, a buscar trabajo allí. Nunca encontró trabajo pero en ese interín yo nací en la ciudad de Guadalajara. Después nos vinimos a vivir aquí a México y esa casa que está junto a mí, esa casa era de mi padre y allí viví toda mi infancia. Somos seis hermanos, tres varones y tres mujeres, yo soy el cuarto. Mi padre era comerciante, era un buen lector, vivíamos una vida más o menos tranquila. El pensaba que yo podría estudiar una carrera de ingeniería, y yo era bueno para las matemáticas, pero andando el tiempo mis inquietudes eran siempre escribir, ¿no? Pero no pensé que para escribir alguien se pudiera dedicar a eso. En los años cuarenta, cincuenta eso no... no parecía ser un futuro muy halagüeño. Entonces yo estudié ingeniería. Finalmente terminé la carrera de ingeniero, pero en el interín le dediqué una buena parte al estudio de... yo quería escribir, siempre me costó mucho trabajo, aún todavía

me cuesta trabajo escribir, eso es algo con lo que siempre batallo mucho y me esmero mucho en aprender a escribir. Y entonces entré a estudiar periodismo, una carrera de periodismo, porque pensé que el periodismo me iba a ayudar a escribir. Lo que fue es que me hizo periodista, y ese fue uno de los rumbos que tomé un poco accidentalmente. He trabajado toda mi vida en revistas, en semanarios, en periódicos, y tengo una profesión como periodista más que de ingeniero, porque esa la abandoné. Y ya encontré que el camino de la escritura pues yo lo quería, no como un camino aleatorio, ¿no? En México pues los escritores se dedican siempre a otras cosas, son médicos, son...

Day: No "viven del teatro", la mayoría.

Leñero: No viven del teatro, pero yo me fui conectando. En la radio tenía la oportunidad de escribir radionovelas, cosa que no me gustaba, pero después escribí telenovelas, trabajé mucho tiempo en la televisión, y esos trabajos finalmente... bueno, mi mujer es psicoanalista, estudiaba psicología durante mucho tiempo, pues ella nos mantuvo económicamente. Me casé con ella en el '59. [...] Y entonces el trabajo de ella colaboró muchísimo, pues, a la economía de la familia y viví del periodismo prácticamente. Eso es de lo que he vivido, no tanto de la literatura, no me ha ido mal en la literatura y en el teatro, pero no sé... no constituyó una forma sólida y segura para vivir. Entonces he hecho todo lo que se puede hacer escribiendo, ¿no? Aprendí todo, escribí para radio, escribí para televisión, escribí literatura.

Day: Usted estudió en La [Escuela de Periodismo] Carlos Septién García, ¿no?

Leñero: Sí, cuando yo empecé tenía pocos años. Yo empecé a estudiar en la Septién García en el '53. Se acababa de fundar, entonces tiene tantos años como... hágase cuenta de que se fundó en el cincuenta, o sea que tiene más de cincuenta años de fundar. Es una escuela más bien práctica, que enseña el periodismo práctico, no como en la universidad, aunque también hay carrera de periodismo. Bueno, ahora hay la carrera de comunicación en todas las universidades, y hay ramas de periodismo, pero en ese entonces se podía estudiar periodismo o comunicación en la Universidad Nacional Autónoma de México, o en la Septién García. Pero allí formaban periodistas prácticos, reporteros, no grandes comunicadores.

Day: Y conseguían trabajo.

Leñero: Y conseguíamos trabajo, sí, con cierta facilidad.

Day: Varias obras suyas incluyen personajes que son reporteros, y usted escribió en *Vivir del teatro* que, por ejemplo, en *Nadie sabe nada* no usó la revista *Proceso* como modelo para representar la corrupción. ¿Piensa que existen medios de comunicación limpios, o solamente se puede hablar de periodistas honestos?

Leñero: Al revés, se puede hacer un medio de comunicación que en su esencia sea limpio. Los periódicos, las publicaciones, las revistas siempre están muy condicionadas. En México había un condicionamiento práctico brutal que era la política, el gobierno era dueño hasta del papel. No se podía hacer un periódico si no te daban el papel. Entonces el periodismo hacía ciertas concesiones, algunas muy corruptas, como el vender por un tanto las ocho columnas de un periódico. Si la secretaria de gobernación quiere las ocho columnas, eso vale tanto.

Day: Como si fueran anuncios.

Leñero: Como si fueran anuncios. Pero siento que se va de alguna manera purificando, en la medida en que el estado se vuelve más pequeño surgen otros poderes que salen de la publicidad. Yo pienso que las grandes empresas periodísticas, no sé si *Time* o *Newsweek*, tienen miedo de la publicidad. Sus enemigos realmente son sus anunciantes, se vuelven los dueños del periódico, porque eso los puede condicionar terriblemente, tan fuerte como los puede condicionar un gobierno. Igual sucede en México, y México es más pequeñito. Entonces nosotros, cuando

empezó *Proceso*, tratamos de hacer un periódico que se vendiera por sus lectores. Era un periódico pobre, en esa situación de un teatro pobre, donde no hay condicionamiento, donde yo no tengo que hacer concesiones. En fin, hay siempre ciertas concesiones, alguien que gobierna, de alguna manera, que corrompe el fenómeno de la creación, el fenómeno del periódico. Entonces nosotros intentamos hacer un periódico que se vendía por su propia publicidad. Incluso hubo un momento en el que teníamos publicidad de instituciones del gobierno, poca publicidad, pero de pronto López Portillo se molesta por lo que estaba publicando el *Proceso*, y lo que hace es quitarle la publicidad del gobierno... la poca publicidad que teníamos. Y claro, en ese entonces el gobierno y la sociedad empresarial estaban muy unidos. Cuando el gobierno dice "le voy a quitar la publicidad", yo no me voy a enemistar con el gobierno. Los que anunciaban el whisky fulano no querían enemistad. Si el gobierno quitó sus anuncios del *Proceso*, yo también voy a quitar los míos. Es muy desagradable, nos han pasado muchas cosas desagradables [bajo] un gobierno priista que nos hizo pedazos, que nos insultó, que nos ofendió, que nos quitaba el papel, que no nos dejaba publicar.

Pero se puede hacer un periódico que no dependiera de su publicidad. Eso me da la impresión de que es un periódico limpio. Los que no siempre son limpios son los reporteros, porque uno no puede manejar la conciencia de los reporteros. Claro, todos se enganchan, se emboletan en algo que de alguna manera es una causa, como nosotros definíamos al *Proceso*. Pero de pronto, pues, hay pequeñas traiciones, pequeñas compras ideológicas o mentales o personales que es muy difícil calibrar o valorar. Yo no sé si ese reportero de política está recibiendo de algún ministro de estado un dinero mensual que hace que su información no sea la que debería ser y que yo no sé. Entonces el periódico puede ser limpio pero el que está semi-corrompido, por decirlo así, puede ser el periodista. Yo pienso que el espíritu general del *Proceso* ha sido siempre ése. Tiene otra ventaja ser honesto, porque cuando un periódico o un periodista es honesto, pues es un periodista creíble, y cuando es deshonesto deja de ser creíble y entonces disminuye como periodista. Si uno quiere ser un buen periodista tiene por fuerza que ser honesto. Porque en la medida en la que admite sobornos y calla lo que no le conviene, en la medida en la que se contamina ideológicamente, se limita su acción.[...] Cuando nosotros salimos de *Excelsior* y empezamos con *Proceso*, bueno pues yo no ganaba un centavo, y yo vivía de lo que trabajaba mi mujer. Entonces encontraba fórmulas, pero el ser honesto permitió que la revista creciera porque era confiable, porque sabía que a lo mejor se equivocaba, pero que no lo hacía por subterfugio.

Day: El periodismo es uno de los temas que más marca sus textos. La vejez es otro, sobre todo en su teatro reciente. Por ejemplo, en *Qué pronto se hace tarde*, el hombre viejo, el marxista, se ha vuelto cínico, sus ideales han sido traicionados—en este caso por su hijo, un periodista corrupto. ¿Usted se identifica con este personaje viejo, o con otros personajes de la "tercera edad" en sus obras de teatro?

Leñero: ¿Con el viejo? Bueno, me identifico... a mi mujer le llama mucho la atención porque dice: "Mira, fíjate, tus últimas obras se han dedicado a los viejos, ¿no?" Y claro, uno va sintiendo la edad de otra manera. Fíjate, [*Qué pronto se hace tarde*] es una obra que surge muy curiosamente porque así surge el teatro. Estos de "Contigo... América" iban a celebrar quince años [...]. Blas Braidot, al que yo estimaba mucho y he ido a ver muy seguido a su teatro, entonces un día me llama y me dijo: "Mira, queríamos celebrar nuestros quince años, o nuestros diez años, (no sé qué celebraban cuando yo escribí la obra), y que tú escribieras una obra, pero con ciertos condicionantes". Y yo le dije: "¿Pero cuáles son los condicionantes?" "Bueno, pues, tendría que trabajar yo, Raquel Seoane, que era su mujer, ahora es su ex-mujer, Pablo Jaime y otra chica que esta por aquí. Tienes cuatro, y con eso haz una obra". Es un reto bonito, ¿no? A

mí me gustan mucho esos retos, la obligación de hacer una obra. Entonces tenía que ser naturalmente una obra de viejos que me venía a mí. Y bueno, se van dando las ideas, yo no me siento totalmente identificado con él, pues, porque él pertenece a esa generación de los socialistas que yo he visto derrumbarse, ¿no? ¿Has estado en mi experiencia? Yo nunca he sido [...] alguien muy ideologizado en ese sentido, no he pertenecido a un partido, pero sí alrededor de mí se han fusionado. Arnaldo Martínez Verdugo [Director Fundador del Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista], bueno, los líderes del comunismo que vivían marginados, el partido estaba prohibido, que se rompieron la madre, un poco así vidas revueltas y a muchos de ellos que me los imagino ahora en una circunstancia de liberalismo, que el mundo se les cae por completo, se les cae por completo junto con su edad. Entonces eso me gustaba, porque al principio yo nada más pensaba en un viejo un poco como yo, como cualquiera, pero me parecía que eso le agregaba una dramaticidad y decía algo de lo que es mi país, de esos viejos líderes o de esos viejos militantes que [...] después quedaron marginados, pero ni siquiera les hicieron nada a los que sobrevivieron a las luchas políticas. Se fueron quedando ahí con sus ideales rotos, dormidos. Esa imagen me gustaba mucho y la apliqué así casi automáticamente, en lo que se refiere a lo político. Y luego el contraste era tener un hijo que está en la realidad. “Así es papá, ¿no? Así es el mundo, se acabaron los ideales”. A mí es una obra que personalmente me gustó mucho, me redondeó mucho muchas cosas, pero saliendo casi automáticamente. Yo siento que el escritor guarda en su imaginación tantas cosas que intuitivamente responde a ellas sin que uno se lo planee. Si yo me hubiera puesto a planear todo esto, “ah, así, así”, no me hubiera salido porque muchas veces he intentado retomar muchos asuntos que me preocupan, armarlos, y siento que el orden que le da uno a la intuición, lo acumulado por la intuición, eso a veces es más sabio que cuando uno racionalmente se pone a pensarlo, y las cosas empiezan a salir. Siempre tenía y jugaba yo también con otra idea de que en algún taller de teatro se había dicho: “No, esos relatores que cuentan y que le hablan al público están fuera de tiempo”. Y entonces algún muchacho me impugnaba: “Bueno, ¿pero no se pueden usar?” Le dije: “Bueno, todo se puede usar, todo lo que está fuera de tiempo se puede usar, el chiste es cómo se use”. Entonces yo le di vueltas y dije “Bueno, voy a hacer un intento de abrir la obra con un joven escribiendo, diciendo cosas que en teoría teatral se reprobarían, en un teatro moderno se reprobarían, por decirlo de alguna modo, se reprobarían fácilmente, y no es cierto. Es como resucitar los apartes del teatro de Molière.

Day: En la introducción a los dos volúmenes de *Teatro completo*, Bruce Swansey habla de los tres ciclos de su producción teatral. ¿Todavía diría usted que sus obras pueden ser divididas en tres ciclos [documental, adaptación y doméstico]?

Leñero: Bueno, cuando pretendí hacer esa clasificación la creé más para mí, pues sí, yo en realidad hacía dos divisiones. Una sí, el teatro documental, que me preocupaba mucho. Pero en la última obra de teatro que escribí que se podría llamar documental, o que yo sentía como documental, que fue *La noche de Hernán Cortés*, yo iba a aplicarle el rigor que tenía antes con el teatro documental, que era extraer documentos, hacer un trabajo más bien relacionado con el periodismo, muy objetivo, muy sin meterme yo, un poco a la manera de las otras cosas que yo había hecho, *El juicio*.... Ya me pareció que no me entusiasmaba tanto, yo tenía en principio los documentos de un supuesto asesinato de Hernán Cortés a su esposa. Hay un libro sobre eso y hay parte de él que influye en la obra. Entonces es un juicio que le hacen a Hernán Cortés. La esposa de Hernán Cortés muere en circunstancias sospechosas y se le hace un juicio en España, en ausencia, y ese libro contenía parte de las actas de los testigos y de las investigaciones que se habían hecho. [...] Pero entonces ya no me pareció muy interesante el esquema del teatro docu-

mental y fue una obra más sobre la memoria, la imposibilidad de recordar, y ya no es tan estrictamente teatro documental.

Day: ¿Por eso fue difícil para los historiadores entender, o aceptar, la obra?

Leñero: Sí, no es una obra histórica propiamente hablando, pero yo siento que es por lo menos la obra que a mí me deja más satisfecho. Con eso sentía que culminaba una carrera, es una obra muy complicada, la puesta en escena fue muy complicada, yo creo que equivocada, yo creo que no se montó como debería, pero a mí me gustaba porque era una obra con la que se podía jugar con el tiempo. Hernán Cortés podía estar ahora o hace mucho tiempo, había muchos elementos que combinaban muchas inquietudes mías que me dejaron bastante satisfecho, aunque no tanto la puesta en escena. Eso rompería un poco el esquema del teatro documental.

En el teatro doméstico yo hacía dos divisiones en realidad para mí interior, unos eran las llamadas “obras derivadas” que derivaban de esos escritos, yo así empiezo a escribir teatro... derivaban de otro libro [por ejemplo, *Los hijos de Sánchez*] o de mis propias obras: *Los albañiles* derivaba de una obra mía. No eran obras cuya temática fuera original, incluso *Pueblo rechazado* provenía de un acontecimiento público.

Day: Del caso de Gregorio Lemercier.

Leñero: El caso de Gregorio Lemercier. Y hasta que no escribí *La mudanza*, mi quinta o sexta obra, no introduje una temática propia donde yo me inventaba el tema. Todo esto deriva de que yo soy un escritor con poca imaginación. Sí, en serio, no se me ocurren muchas historias, y entonces mi oficio periodístico me facilitaba mucho el meterme en historia—no soy historiador pero sí periodista—y poder hacer obras que derivaran de acontecimientos públicos o de otras novelas. Entonces con *La mudanza* yo empecé ese teatro, que lo llamo doméstico, aunque creo que esa clasificación ya no funciona. Quizás lo que yo llamo doméstico son obras que no tengan mucho que ver ya con la historia, incluso la historia ya no la trato documentalmente. *Morelos* [*Martirio de Morelos*] era derivada de documentos, *Compañero* derivaba del Che, pero ya en la última obra seguí más el esquema de *Hernán Cortés*. Escribí otra obra sobre *Don Juan en Chapultepec*. José Zorrilla siempre ha sido un personaje para mí muy importante, muy interesante, y entonces como había vivido en México, como había estado aquí con el emperador Maximiliano y Carlota... pues, yo ahí hice un triángulo amoroso con Carlota. Y sí derivaba un poco de la historia, pero ya era con otra actitud más semejante a *La noche de Hernán Cortés*.

Day: En *Todos somos Marcos*, más allá de la división entre la izquierda y la derecha, se ve, creo yo, una división entre los dos personajes que son identificables como de izquierda. ¿Cuáles son las posibilidades de encontrar una meta común para responder al neoliberalismo? ¿O es ya demasiado tarde?

Leñero: No sé qué puede hacer, yo siento que es tardísimo. [. . .] Bueno, a mi edad uno lo ve tardísimo, ¿no? Estamos con el pensamiento vencedor, ¿no? El derrumbe de la utopía socialista pues se descompuso por dentro. No la utopía sino la práctica de la utopía, y entonces dejó nada más del otro lado, al otro vencedor que es el liberalismo que ahora lo llaman neoliberalismo, pero finalmente es lo mismo pero con parangones que nos hemos tomado como valores absolutos, como la democracia en sí. La palabra democracia parecería que es en este mundo incrédulo como si se hablara de Dios, “esto no es democrático”, y bueno la democracia es una forma pero de ninguna manera es perfecta. La democracia puede destruir muy mal algo que yo todavía en la vida mía veo como... muy rector y muy impulsor como el liderazgo, ¿no?

Day: ¿Y no ha habido cambio?

Leñero: No, el liderazgo de pronto... claro, con los problemas que tiene siempre el liderazgo, ¿no? El liderazgo del líder natural que surge de una comunidad y que de pronto levanta tiene

todos los peligros que puede tener cualquier forma autoritaria, que al ratito se convierte en dictador. Se queda veinte o treinta años en el poder y genera una autoridad. Pero en fin, finalmente la utopía socialista se rompe, se quiebra, quizás no tanto en nuestro país, donde todavía solamente esas fuerzas equilibran un poco las empatías contrarias con más radicalidad, los ricos muy ricos y los pobres son muy pobres, ¿no? Los que tienen acceso a las nuevas formas de comunicación, los que tienen acceso a la computación, al internet, al idioma. Ahora en este mundo globalizado el que no sabe manejar una máquina de internet no tiene acceso a nada, el que no sabe inglés no tiene acceso a nada, y eso es grave. Yo, por ejemplo, me resistí. No uso computadora ni fax; yo sigo escribiendo en un maquina mecánica. Llevo mi último libro a la editorial y me piden el disquete: “No, pues, yo no tengo el disquete”. “¿Dónde está el disquete del libro?” “No, pues, yo escribo como antes, como siempre”. Entonces tienen que tener una persona que se encargue. [...] [Si] tengo que mandar un fax, pues recurro a una de mis hijas. Pero no he entrado, pues, en ese mundo que ya se impuso. Claro, ya tengo yo 68 años y eso ya ni me preocupa, pero los que tienen cincuenta tienen que entrar en ese nuevo lenguaje. Lo peor de todo es que el pensamiento se va apartando, la utopía socialista por llamarla de algún modo, se queda rezagada atrás como que se demostró que no funcionaba. Y yo creo que lo que no funcionaba era la forma en la que se aplicó.

Day: ¿Y por qué escribió *Todos somos Marcos*?

Leñero: Hay varias razones. Había un grupo de nosotros que había fundado una institución teatral, llamada “La casa del teatro”, donde participábamos unas diez, quince personas, donde iba a haber una escuela y donde iban a haber actividades. Una de las actividades teatrales que se planteaba era la de tener un foro pequeño donde se podría hacer teatro, y yo tenía una vieja idea de hacer teatro de ocasión, así como se hacen reportajes, que funcionan cuando el asunto está vivo y que después pierde un poco tomando en cuenta que de por sí el teatro es efímero, en lo que yo creo mucho. El teatro no es para guardarse el libro, sino es para representarse. Y el que nos guardemos el libro es un resabio y es un rezago del tiempo en el que el teatro fue literatura. Bueno, a veces se me ocurría hacer un teatro como periodístico, acontecimientos así que se pusieran en una semana, que se escribieran al vapor, en una semana se presentaba la obra, se ensayara en quince días, se montara la obra y luego otra y otra. Era un ideal, era un teatro de ocasión más que un teatro que trascendiera mucho en el tiempo. [Otra obra] del Teatro Clandestino pues se presentó en ese primer ciclo. Era una de Víctor Hugo Rascón [Banda] que se llamaba *Los ejecutivos*, que hablaba del derrumbe de la economía en el '94, entonces estaba muy actualizada. Y bueno, pues, yo había ido a ver a Marcos, yo había tenido una entrevista con Marcos, tenía muy reciente eso y escribir una obra casi sin pensarlo, cómo la figura de Marcos podía de pronto polarizar a una sociedad representada por [una pareja] siendo los dos de alguna manera gente de izquierda, por así decirlo. Pero era una obra muy sencilla que funcionó muy bien, la verdad, funcionó muy bien. La gente iba, todavía se prolongó un poco, ahora ya no se podría montar [...] eso me gusta, porque ya los valores de entonces o los acontecimientos que acompañan entonces, pues ya no están rigiendo, ya no tienen una manifestación, pero sujetarse a ese fenómeno periodístico como un reportaje y no tener miedo de que la obra, como el periódico, que digan “la noticia de ayer ya es basura”, ¿no? Es un periódico. Un periódico viejo es lo más antiguo que hay, un poco sería eso con el teatro. En realidad los dramaturgos se resisten un poco a eso, siempre estamos preocupados con hacer un teatro eterno, que trascienda el tiempo y no ubicarlo mucho en una situación para que siga perdurando y... todos queremos ser Shakespeare, ¿no? Y ésta era la respuesta contraria: el teatro como un fenómeno periodístico con el régimen, las leyes teatrales, etcétera.

Day: Luis de Tavira afirma que con la falta de fe en la verdad de estos tiempos, “si el teatro y el periodismo se confunden, si cumplen la misma función, si se estructuran igual, si desvelan los mismos contenidos, uno de los dos sobra”. ¿Está de acuerdo? Lo dice en la introducción de *La noche de Hernán Cortés*.

Leñero: Sí y no. Yo creo que no sobran sino que se complementan, siento que estrictamente no se puede hacer periodismo. En el teatro se puede hacer de algún modo lo que más cerca sería lo documental como lo entiende el cine, porque en un escenario donde hay actores que protagonizan a otros, que son los verdaderos, ya hay una deformación, una caricatura sea para bien o para mal. Entonces hacíamos el Teatro Clandestino un poco pensando en eso. [. . .] Lo que buscábamos no era tanto hacer obras donde los protagonistas fueran los personajes que estuvieran jugando en ese momento, no fueran los personajes reales, no fuera el presidente, no fueran los secretarios de estado, no fueran los grandes políticos, sino cómo ese mundo de hoy, de ahorita como decimos los mexicanos, ese mundo de ahorita, de alguna manera implicara a la gente. Lo interesante de hacer un teatro—nosotros lo llamamos “clandestino” por llamarlo de algún modo, no sé porque se nos ocurrió el título—que de algún modo lo que afecta esa realidad al hombre común y corriente, que sí se puede escenificar y que sí se puede representar. Esa sería un poco como la diferencia. Lo periodístico en el teatro o en un teatro concebido así es la temática, el tema. Cómo los acontecimientos... cómo nos están afectando, cómo afecta la subida de precios de las medicinas a un caso concreto que nosotros tomábamos y con eso ilustrábamos todo. [. . .] Los periodistas no buscan la verdad, los periodistas buscan la realidad, la verdad es el valor último. Buscan la realidad y es un punto de vista sobre la realidad, porque está cargada de la subjetividad del reportero por más que quiera desprenderse de su contexto ideológico. Yo creo que en el periodista como en el escritor hay una preocupación por desentrañar la realidad, por sacarla a la luz, por ponerla en el tapete de la discusión. No es una actividad política como para dirigir en este sentido o en este u otro sentido, sino para extraer la realidad, demostrarla y reflexionar sobre ella [. . .] personalmente o públicamente.

Day: Muchas obras tuyas, como *El juicio* y *Todos somos Marcos*, entre otras, tienen aspectos abiertamente políticos. ¿Qué papel juega el teatro en la política mexicana?

Leñero: En general, yo considero que el arte o la creación nunca afecta directamente en la política. Yo soy muy escéptico de ese pensar que con el teatro se puede cambiar el derrotero de un país o una línea política o social. Se cita mucho la supuesta influencia que tuvieron en la revolución rusa los escritores rusos, toda esa generación que antecede a la revolución. Yo pienso que más bien dan testimonio de lo que estaba pasando. Yo siempre creo en el teatro como un testimonio de la época, siempre va detrás, a la par o un poco adelantándose, pero no estableciendo modelos de modificación. Yo soy muy escéptico para eso. No tiene tanta influencia como para transformar a una sociedad y menos en un país como lo es México, donde la asistencia al teatro se deprime muchísimo; la televisión y el cine se lo llevan todo frente al fenómeno del teatro. [...] Siento que no se produce cualitativamente un cambio, sino siento que el teatro, la literatura, el cine,—cualquier género de creación—, lo que le permite al lector es tomar conciencia de su realidad. Si eso más adelante produce un cambio, hay otros elementos múltiples que pueden favorecer un cambio, pero no. Además uno no escribe pensando en eso, uno escribe un poco por rebeldía, un poco por hacer sentir mejor lo que está sucediendo, pero no esperando que las sociedades se transformen. Soy escéptico, por lo menos en eso.

Day: Usted dijo recientemente, después de ganar el Premio Xavier Villarrutia, que había llegado tarde. ¿Se siente amargo por no haber recibido mayor reconocimiento cuando era más joven?

Leñero: No, no tanto como amargo, no. Recibí un reconocimiento muy importante para mí, fue un premio de novela en España en un tiempo en el que yo provenía de la ingeniería, yo no me movía en un medio cultural y literario, ni tampoco teatral.

Day: Para la novela *Los albañiles*.

Leñero: Cuando yo escribí la novela *Los albañiles* y tuvo un reconocimiento en España de un premio [Premio Biblioteca Breve de Seix Barral, 1963], bueno, pues me favorece mucho, favorece mucho al autor, sobre todo porque le da más confianza en uno mismo. Un premio le sirve a uno para sentir más confianza, no voy tan mal, pero no es determinante. Entonces, cuando se los dan a uno cuando ya está terminando la carrera, o diciendo todo lo que ya tenía que escribir o casi todo lo que tenía que escribir, pues ya los premios no inciden mucho en el autor. Hoy me hacen un homenaje de cine. Qué barbaridad, ¿no? Me sorprende.

Day: Treinta años de escribir guiones.

Leñero: [Los homenajes] son satisfactorios pero no inciden directamente en la carrera cuando se dan muy tardíamente. El camino del cine que lo empecé muy tropezado, pues con muchas dificultades, ahora se me ha abierto, hay más posibilidades, hay un renacimiento del cine. Me llaman para escribir guiones, en fin, es un lenguaje que ahora me interesa y que me implica menos esfuerzo, porque generalmente adapto obras. Siempre hay una novela por ahí que quiere que alguien la adapte. Todos los guiones que yo he escrito son adaptaciones de obras, casi todas de otras personas y de otros autores que yo he adaptado para el cine. Ese es mi trabajo de ahora. No es un trabajo tan creativo como escribir cosas originales, auténticas, como he hecho en el teatro y en la novela, sino que es más bien un trabajo como de artesano, y eso me gusta, no me tensa tanto. [En el teatro] tengo que pelear con los directores, tengo que oírlos, es un trabajo más dificultoso. El teatro yo lo escribo libremente y luego busco un director. Y a veces si el director se interesa, pues el director trae en mente otra cosa y quiere adaptar eso que yo escribí a su propia sensibilidad, a su propio estilo de hacer teatro. Con Luis de Tavira yo tuve muchas experiencias, algunas excelentes. *Nadie sabe nada* fue una experiencia donde empatamos muy bien, pero *Martirio de Morelos*, mi obra era una obra de cámara y él la convirtió en un espectáculo, ¿no? *La noche de Hernán Cortés* era una obra más pequeña, mucho más cerrada, mucho más íntima y él la convirtió también en un espectáculo. El aprovechó mi obra para hacer lo que.... Yo cuando veo una obra como *Hernán Cortés*, cuando miro el montaje dije, “bueno, ésta no sé si es una obra buena o mala, pero es más una obra de Luis de Tavira que mía”. No me reconozco tanto como él se reconoce. Eso es un poco lo que pasa en el teatro, en el trabajo colectivo siempre pasan esas cosas.

Day: Usted habla mucho del fin de su carrera; su más reciente publicación de teatro incluso se llama *Dramaturgia terminal*. ¿No me podría comentar algo sobre sus proyectos actuales y futuros?

Leñero: Pues, ya no tengo muchos proyectos. He ido como cerrando etapas, me gusta más ya leer que escribir. Siempre he escrito demasiado. Yo siento que la mitad de lo que he escrito fácilmente podría prescindir de eso. [...] Claro, las obras no son perfectas pero hay mucha basura que se va colando a lo largo del tiempo. Siento que yo tengo una deuda pendiente con la narrativa, con la novela que finalmente para mí es el género que más me interesa, que más me interesó siempre. Yo empecé a escribir queriendo ser novelista, lo que fui a lo largo del camino fue lateral, pero mi preocupación era la novela. En mi carrera novelística me había desviado por muchos caminos, soy un autor muy dado a la experimentación, y no había hecho la novela que yo quería realmente escribir. Entonces, cuando terminé mi carrera periodística [...] en *Proceso* (los principales dirigentes—Julio Scherer García, Enrique Maza y yo—nos jubilamos, terminamos

nuestra carrera. Somos dueños de la empresa pero ya no tenemos nada que ver con la parte periodística) entonces yo dediqué dos años, dos años y medio de mi vida a una novela que se llama *La vida que se va*, y [...] me quedé muy contento, ésa era una de las novelas que yo necesitaba escribir. En el teatro me ha pasado un poco lo mismo, rescato algunas cosas que tengo por ahí, recompongo, pero ya no tengo proyectos de escribir obras de teatro. Para mí escribir es siempre de alguna manera explorar, explorar nuevos caminos, encontrar nuevas formas de estructurar historias. Eso me ha preocupado mucho. A veces me importa más cómo armo las historias que las historias mismas. Esa ha sido una de mis características, muchas veces uno de mis defectos, pero ¿sabes?, ya el teatro como que lo dejo aparte, lo cierro.